

Przekłady



Twórczość Tołstoja z punktu widzenia wpływów jest jeszcze mało zbadana. Na podstawie danych biograficznych dowiadujemy się, że w wieku szesnastu lat zaczytywał się w Rousseau i wpływ tego pisarza zachował się na zawsze. zaczytywał się Tołstoj również w angielskich sentymentalistach, zwłaszcza w Sternie. Co się tyczy literatury rosyjskiej, to jej wpływ jest nieznaczny.

Dzieciństwo. Lata chłopięce. Młodość

Głównym tematem trylogii jest przeciwstawienie integralnej natury i ducha oddanego refleksji. Początkowo Nikoleńka ucieleśnia pełne, całkowite, jeszcze dziecięce życie. Ale później, w Moskwie, pojawia się refleksja: głos „ja” i wszystko to, co się przeciwstawia temu „ja”. Absolutna czystość, dziecięca naiwność Nikoleńki umożliwiają wyraźne zamanifestowanie się tym dwom „ja”: „ja dla siebie” i „ja dla innego”. Raz żyje dla

* W latach dwudziestych Michaił Bachtin prowadził (najpierw w Witebsku, później w Leningradzie) ożywioną działalność prelekcyjną. Wśród licznych prelekcji znajduje się cykl wykładów poświęcony literaturze rosyjskiej – od Turgieniewa po współczesnych mu pisarzy: Erenburga, Tynianowa, Zoszczenkę. Wykłady o literaturze odbywały się w kameralnych domowych warunkach dla niewielkiego audytorium. Szczęśliwie wśród słuchaczy znajdowała się Rachil Mirkina, młodziutka wówczas dziewczyna, która je zanotowała i przechowała.

Czytając je, należy więc pamiętać, że nie jest to pełen tekst wypowiedzi Bachtina. Zostały one przepuszczone przez świadomość zapisującej osoby, ulegając – nieuchronnej w takim przypadku (nie jest to stenogram!) – deformacji. Niemniej jednak daje się w nich usłyszeć głos samego Bachtina, jego intonację, a nade wszystko czuje się w nich pulsację jego żywej myśli. Ukazują one w uproszczonej postaci Bachtinowskie podejście do literatury, które między innymi charakteryzuje się uprzywilejowaniem bohatera. On jest najważniejszą wielkością w utworze literackim. W wykładach też skupia się głównie na nich. Przeprowadza ich „poznawczo-etyczną transkrypcję”, inaczej mówiąc, odsłania ich „prozaiczne”, „życiowe” znaczenie. Mimo że wykłady mają popularyzatorsko-dydaktyczny charakter (są przeznaczone dla uczącej się młodzieży), zawierają mnóstwo niebanalnych spostrzeżeń dotyczących tematu postaci w klasycznej literaturze rosyjskiej.

Bachtin zazwyczaj kojarzy się nam z Dostojewskim. Może zatem czytelnika szczególnie zainteresować to, co sądził on o twórczości innego giganta literatury rosyjskiej – Lwa Tołstoja.

Przekład oparto na tekście zamieszczonym w drugim tomie pism zebranych Bachtina (*Sobranie soczinienij*, t. 2, Moskwa 2000, s. 238-260).

siebie, innym razem buduje swoje marzenia według zewnętrznie sformułowanej drogi. Powinien uzgodnić te dwa „ja”: „ja dla siebie” i „ja dla innych”, a one zaczynają się rozchodzić. Stąd jego psychologiczna niezręczność, niezgrabność. Przyjaźń Nikoleńki i Niechludowa jest próbą wyjścia z tego rozdzwiewu i pozostania sobą, spotkania się ze swym głębinowym „ja” choćby w komunikacji z jednym człowiekiem. Ale nieszczęście tkwi w tym, że wizerunek zawarty w opinii innych burzy „ja dla siebie”, niszczy naturalną jedność.

W ciągu całej swej twórczości Tolstoj będzie układać świat według tych dwóch kategorii, dopóki „ja dla innych” nie stanie się całą kulturą, a „ja dla siebie” – pozostanie samotne.

Kozacy

W *Kozakach* temat opozycji natury i kultury został wyrażony nadzwyczaj jasno. Nieodłączna natura to wuj Jeroszka, a duch to Olenin. Ale Olenin jest nosicielem złożonego kulturalnego pierwiastka: kontemplując naturalne życie Kozaków, przeżywa w sobie tę antynomię.

Czym jest ten duch, którego wyczuwa w sobie Olenin? Jest to zdolność do oglądania siebie w świadomości innych, odbieranie swych uczuć, swych działań w swej świadomości i w świadomości innych. Dwie oceny, podwójna refleksja wywołują konflikty, które Tolstoj wiąże z kulturą i jej celami. Z jego punktu widzenia psychologiczna predylekcja człowieka do autorefleksji jest niedobra. Nie trzeba słuchać sumienia, którego podpowiedź jest właśnie refleksją: niszczy ono naturalną integralność człowieka. Refleksja nie skłoniła Olenina do rezygnacji z Marianki, lecz tylko postawiła go w fałszywej, niezręcznej sytuacji. Świadomość dobra i zła wnosi niepewność, rozdzwiew i fałsz. Owładniętemu przez refleksję Oleninowi przeciwstawieni zostali Kozacy. Kozacy są bezgrzeszni, ponieważ żyją oni życiem natury.

Opowiadania wojenne

Ze względu na swą formę opowiadania wojenne są szkicami. Tendencją każdego szkicu jest rezygnacja z fabuły; w każdym przedstawia się typy ludzi lub obrazy z życia codziennego. Ale w opowiadaniach wojennych punkt ciężkości nie spoczywa na przedstawieniu typu żołnierza rosyjskiego ani jego życia. Jednoczącym ośrodkiem artystycznym jest w nich problem wojny. Wojna organizuje wszystkie opowiadania, wszystko w nich zostało zgrupowane wokół rozwiązania tego problemu.

Jako pierwsza zjawia się idea bohaterstwa. Bohaterstwo na wojnie to trzeźwe, nieskomplikowane, skromne, nieheroiczne bohaterstwo. I tutaj Tolstoj prawie akceptuje wojnę.

Druga idea pojawia się na pierwszym planie w ostatnich opowiadaniach sewastopolskich: jest to odrzucenie wojny. Na rozwój tej idei ogromny wpływ wywarł Rousseau. Uczestnicy wojny, walcząc ze sobą, nie są wrogo nastawieni do siebie. Odwrotnie, są pełni dobroduszości i miłości; nie są wrogami. Jej uczestnicy psychologicznie nie przejawiają bojowego nastroju, zapału bitewnego, okrucieństwa, które się pojawia w wirze wojny. Wojna to zewnętrzna siła, niezależna od walczących; nie jest ona potrzebna i nie ma prawdziwego uzasadnienia. Takie postawienie problemu wojny jest charakterystyczne dla Tolstoja.

Trzy śmierci

Zasadą organizującą ten utwór jest problem śmierci. Opowiadanie zbudowane zostało na paralelach, ale paralelizm umotywowano nieco zewnętrznie: umiera dziedziczka, umiera chłop, umiera drzewo. Dziedziczka boi się śmierci. Miota się jak zaszczute zwierzę, jej stan to mordęga. Pobrzmiewa w niej głos natury, ale gdy tylko jej naturalny pierwiastek chce się przejawić na zewnątrz, spotyka w innych fałsz; wszyscy inni kłamią i kłamią w najważniejszych kwestiach. W nieprzenikalnej ścianie, oddzielającej jej „ja dla siebie” od „ja dla innych” tkwi tragedia dziedziczki.

Umiera woźnica, lecz on przyjmuje śmierć. Jeżeli śmierć istnieje, to nie trzeba oszukiwać ani siebie, ani innych. Wszyscy, którzy go otaczają, pojmują śmierć tak samo jak on. I umiera on godnie w tym sensie, że pomiędzy nim a innymi panuje pełne wzajemne zrozumienie, fałszu tu nie ma.

Umiera drzewo. Mamy tu już pełen spokój, podkreśla się piękno śmierci. Cierpienie i lęk przed śmiercią wywołuje sprzeciwianie się naturze. Kto jest bliski naturze, podporządkowuje się jej, ten nie boi się śmierci.

Antyteza natury i kultury, zyskując coraz większe pogłębienie, pozostaje motywem przewodnim całej twórczości Tolstoja.

Bystronogi

Tutaj wszystkie momenty zostały przedstawione tak, jak je widzi koń. W jego odbiorze odpada wiele z tego, co nazywamy kulturą, w tym także refleksja. Wszystko sprowadza się do elementarnych życiowych funkcji. I okazuje się, że własność nie opiera się na realnych relacjach.

W śmierci Bystronogiego nie ma momentu refleksji, dlatego też nie ma lęku przed śmiercią. Śmierć Sierpuchowskiego i związane z nią przeżycia, które stawiają go w niegodnej sytuacji, powoduje refleksja. Refleksja kreuje również wzajemne stosunki między ludźmi. Dla konia istnieje tylko natura; wszystko to, co jest ponad nią, jest fikcją. Dlatego lęku przed śmiercią koń nie zna: następuje jedynie wyobcowanie, spokojne, niemal radosne. Pogrzeb Sierpuchowskiego został przedstawiony nieco prymitywnie. Nie wystarczy powiedzieć o człowieku jako o zwierzęciu, które jadło, piło i spało.

Szczęście rodzinne

Bohaterowie zawarli małżeństwo, różniąc się wiekiem i doświadczeniem życiowym. Romantyzm i stan zakochania, istniejące w ich relacjach, stopniowo wygasają. I ten stan, do którego dochodzą, jest dla Tolstoj normalny jedynie w życiu rodzinnym. Ich małżeństwo staje się trzeźwe, prozaiczne. Na pierwszym planie pojawiają się czysto praktyczne stosunki: poczucie obowiązku i wzajemna odpowiedzialność przed sobą. Duchowa solidarność w małżeństwie jest niemożliwa i z tym należy się pogodzić. Taki pogląd na małżeństwo z góry przesądza o traktowaniu tematu życia rodzinnego w dalszych dziełach Tolstoj.

Wojna i pokój

Tolstoj pracował nad [tekstem *Wojny i pokoju* około siedmiu lat]. Początkowo miał zamiar napisać powieść o dekabrystach. Ale ten temat skłonił go do zainteresowania się epoką Napoleona, w której kształtowały się poglądy dekabrystów. Po napisaniu paru fragmentów o dekabrystach Tolstoj przystąpił do pracy nad powieścią [pierwsze rozdziały zostały opublikowane pod tytułem *1805 rok*]. W trakcie tej pracy nadal zajmował się tematem wojny z Napoleonem, objął 1812 rok i wydał powieść pod tytułem *Wojna i pokój*. Zmieniał się nie tylko temat, lecz także charakter powieści. Dokumentalna dokładność, przedstawianie postaci w świetle obrazów historycznych – oto co początkowo znalazło się na pierwszym planie. Ale później cała konkretna osnowa zeszła na dalszy plan, główne miejsce zajęło zadanie psychologiczne. W ten sposób rozwijała się i kształtowała ta epopeja.

Wojna i pokój jest kroniką. Obrazy głównych działających postaci zostały ujęte genetycznie. Pierre, książę Andrzej, Nikołaj Rostow, Natasza nie są dane jako gotowe postacie. Dlatego trzeba je rozpatrywać w każdym momencie ich życia i w taki sposób charakteryzować.

Analizę powieści można prowadzić rozmaicie. Można podzielić ją według rodzin, można też oświetlać poszczególne postacie. Prostszy i wygodniejszy jest drugi wariant. Najlepiej zacząć od Pierre'a, który pojawia się na samym początku i przechodzi przez całą powieść.

Pierre. Już w pierwszej scenie u Anny Pawłowny Scherer zarysowuje się plastycznie obraz Pierre'a. Ten człowiek do wszystkiego się odnosi patetycznie, poważnie, we wszystkim szuka czegoś ważkiego. Stąd jego niezręczność i workowatość. (W światowym towarzystwie wszystko należy rozcieńczać wodą). Nieumiejętność Pierre'a zachowywania się w światowym towarzystwie tłumaczy się jego skrajnym samolubstwem i stałą refleksją. Ale wszyscy odnoszą się doń z sympatią, ponieważ jest bardzo dobroduszny.

W domu księcia Andrzeja odsłania się jeszcze jedna cecha Pierre'a – świadoma rezygnacja z działalności, niechęć do podejmowania jakiejkolwiek decyzji. Pierre nie chce zajmować aktywnej pozycji w życiu; robi tylko to, co mu każą inni. Niech wszystko dzieje się samo przez się, co będzie, to będzie. Ale u Pierre'a nie widać lęku przed życiem jak u Oblomowa. Odwrotnie, kocha on swój los i podporządkowuje się mu nie dlatego, że chce mieć spokój. Jest to zdrowy fatalizm. Bierność Pierre'a, uchylenie się przed życiową walką też się tłumaczy jego patetyczną powagą. Włączając swój patos do spraw całego świata, nie zajmuje się urządzeniem swego osobistego życia.

Obok patetycznej powagi, wstydlivosti, fatalizmu, w postaci Pierre'a przejawia się również zmysłowość człowieka lubiącego pożyć. Nim się pożegna z hulankami, pragnie nacieszyć się nimi po raz ostatni u Kuragina. (Jest to dialektyka człowieka o słabej woli). Jego jestestwo, ciężkie ciało dają o sobie znać. W stanie upojenia cały oddaje się porywowi; nie ma wewnętrznego hamulca.

W scenie śmierci hrabiego Bezuchowa widoczna jest bierność Pierre'a i nieumiejętność zachowywania się przy umierającym ojcu. Czyni tylko to, co mu każą inni.

Na balu u księcia Wasilija znowu ujawnia się całkowite podporządkowanie Pierre'a innym ludziom. Panowaniu innych ludzi Pierre poddaje się całkowicie i nawet przyswaja sobie ich opinię. Opinie innych określają nie tylko jego sprawy praktyczne, ale i duchowe. Bierność prowadzi do tego, że nawet tak ważny krok jak małżeństwo, wykonuje z inicjatywy innych. Jak to się dzieje? Pierre czuje, że wszyscy chcą, aby usiadł obok Hélène i on siada obok niej. Najpierw wydaje mu się głupia, lecz pod wpływem opinii innych zaczyna się nią interesować. Następuje działanie społecznej hipnozy: Pierre poddaje się opinii innych i zaczyna myśleć tak, jak wszyscy chcą, żeby myślał. Zmianie w odnoszeniu się do Hélène sprzyja też jego zmysłowość.

Po ożenku Pierre rozczarowuje się osobą Hélène. Nie potrafi skupić się na czymś konkretnym. Potrzebuje absolutnego usprawiedliwienia każdego swego czynu i całego życia *in toto*, ale nie znajduje go.

Stając przed wewnętrznym rozdrożem, Pierre po rozmowie z pewnym masonem wstępuje do loży masonskiej. Ale i nią też się wkrótce rozczarowuje. Sam Tołstoj do masonerii odnosił się nieprzyjaźnie. Idee masonerii były mu bliskie, lecz nie dostrzegał [on] jedności między jej celem i zewnętrznym wyrazem. Trafivszy do masonów, ludzie zatracają główny cel masonerii i przywiązują znaczenie tylko do drobiazgów. W ogóle Tołstoj sądził, że jak tylko reguła ulegnie inkarnacji, jej pierwotny sens umiera, forma staje się samowystarczalna, strona zewnętrzna zaciemnia wewnętrzną. Przeciwno idei masonerii Tołstoj nic nie miał, ale istniejącą odrzucał. W końcu po pewnym posiedzeniu, na którym referat nie został zaakceptowany z powodu czysto zewnętrznych względów, Pierre przekonuje się, że znalazł się w obumarłym mechanizmie, i opuszcza lożę.

Po rozstaniu się z masonami Pierre się zmienił. Nie ma już w nim poprzedniej egzaltacji, niezręczności. Mniej przejmują się opinią innych, jest bardziej zamknięty, skupiony i wszystkie wysiłki kieruje na poszukiwania wewnętrznej drogi.

Nadszedł rok 1812, zaczęła się wojna z Napoleonem. Pierre odniósł się do tej wojny z pewnym entuzjazmem i wyruszył na pole bitwy. Lecz najważniejszą rzeczą nie jest tu wpływ wojennych zdarzeń na Pierre'a, lecz opis bitew samych w sobie.

Pierre znowu w Moskwie. Mimo że zerwał z masonerią, pewien mistycyzm w nim pozostał. Przekłada swoje imię oraz imię Napoleona na liczby i stwierdza, że między ich imionami istnieje jakaś mistyczna więź. Stąd Pierre wyciąga wniosek, że musi zabić Napoleona. Tutaj podkreślono mistycyzm Pierre'a, jego młodzieńczą pewność, że czeka go szczególna droga, że jego los jest wyjątkowy. Psychologicznie nie jest to całkiem prawdopodobne, ale artystycznie uzasadnione: zagęszczona komplikacja wyraźniej cieniuje tę prostotę i pokorę, do której Pierre wkrótce dochodzi.

W Moskwie Pierre'a obwiniono o podpalanie i zaprowadzono na plac, na którym przeprowadzano egzekucje. Tutaj spotkał się z marszałkiem Davout. Początkowo okazali sobie ludzkie zrozumienie, ale po pojawieniu się adiutanta powróciły pomiędzy nimi nieludzkie relacje. To samo Pierre przeżył podczas rozstrzelania. Jakaś ordynarna, zewnętrzna siła opanowuje człowieka i zmusza go do zabijania innych ludzi pomimo wewnętrznej dezaprobaty zabójstwa. W człowieku święte jest to, że on żyje i chce żyć. Taka prostota w koncepcji ludzkiej istoty, sprowadzenie jej do biologizmu, jest charakterystyczna dla Tołstoja. Państwo, nauka, piękno – wszystko to są drobiazgi w obliczu naturalnego życia człowieka.

Pod wpływem przeżytych wrażeń Pierre doznaje wstrząsu: wszystko, co parę dni przedtem wydawało się ważne, jak na przykład, jego matematyczne wyliczenia, teraz jest bzdurą.

Wkrótce Pierre trafia do niewoli i zapoznaje się z Karatajewem. Karatajew stał się dla Pierre'a objawieniem: sumą wszystkich jego przeżyć. Karatajew to prostota. Temat prostoty staje się od tego czasu dominujący w twórczości Tołstoja.

Tołstoj rozumiał prostotę nie jako jednolitość, lecz jako demaskowanie niepotrzebnej złożoności. Dlatego Karatajew został przedstawiony jako głupek. Uosabia skąpą prostotę, prostotę jako zubożenie, zbiednienie, likwidację wszystkiego, co nie jest proste. Z takiej prostoty wypływa również fatalizm Karatajewa. Wierzy on w Opatrzność, ale nie jest to wiara optymistyczna: Bóg nie opuści mnie. Chrześcijanin, na przykład Żukowski, pojmuje Opatrzność jako dobro, rozsądną siłę, która otrzyma swoje potwierdzenie w tamtym świecie. Natomiast Tołstoj w rozumieniu Opatrzności jest prawie poganinem. Jego Bóg przypomina raczej pogańskiego Pana lub Buddę niżli chrześcijańskiego Boga: dobre jest to, co wychodzi nie ode mnie, w czym nie ma mojego „ja”. Pytanie, co jest dobre, a co złe, nie istnieje dla Karatajewa. Nie oczekuje on niczego dobrego, z nim też dobrze się nie obchodzi. Zatem fatalizm i prostota mają u Tołstoja negatywny charakter. Karatajew nie ma osobistych poglądów, własnej woli. W każdej sytuacji reaguje ogólnymi schematami ludowej mądrości – przysłowiami. Nawet jego powierzchowność jest nieokreślona: jest jakiś cały okrągły, nie ma swojej twarzy. Prostota Karatajewa, jego akceptacja wszystkiego i rezygnacja z siebie zdumiewają Pierre'a. Najbardziej jaskrawy wyraz właściwości te przybrały we śnie Pierre'a, typowym tołstojowskim śnie. Mamy w nim pełne roztopienie siebie w naturze, nawet rezygnację z rozumu.

We francuskiej niewoli, po wszystkich poprzednich zdarzeniach i w szczególności po spotkaniu się z Karatajewem, zaczyna się proces upodabniania się Pierre'a do prostych ludzi. Dochodzi on do wniosku, że idea szczęścia i komfortu są względne: bosi nie jest bardziej nieszczęśliwy niż obuty w wąskie lakierki. Szczęście, bogactwo obiektywnie nie istnieją. Istotny jest tylko wewnętrzny, subiektywny stan człowieka.

W Orle proces ten osiąga swój cel. Pierre już wie, co to jest dobro, czym to jest zło, staje się człowiekiem przekonanym do swoich prawd. Opuściło go samolubstwo, indywidualne, fałszywe poglądy. Dlatego już nie podporządkowuje się opinii innych i podejmuje własne decyzje. Odmawia na przykład pieniędzy Francuzowi i oddaje je Włochowi.

Wkrótce po przełomie duchowym, który przeżył, Pierre żeni się z Nataszą. Ostatnie sceny powieści poświęcone są problemom rodziny. Wszystko, co się tyczy romantyzmu małżeństwa, jest tu nieobecne. Miłość

Pierre'a i Nataszy to miłość prosta. Tolstoj też miłość pojmował w sposób prosty.

Należy odnotować autobiograficzność obrazu Pierre'a. Tolstoj we wczesnej młodości był również nieśmiały, bałaganiarski, nie umiał zachowywać się w towarzystwie, nie potrafił zrobić kariery. Autobiograficzny jest również wniosek, do którego dochodzi późny Pierre.

Księżę Andrzej. Pojawia się przed nami jako człowiek oschły, trzeźwy, nastawiony sceptycznie. Ale później staje się widoczne, że ten oschły, trzeźwy człowiek jest wielkim romantykiem. Księżę Andrzej idzie w swych marzeniach jeszcze dalej niż Pierre. Jemu potrzebne jest wszystko: marzy o uratowaniu Rosji, o tym, żeby zostać Napoleonem, i tak dalej. To dziwne samolubstwo rodzi w nim pewność, że czeka go życie pełne wysokich celów. Na każdą sprawę patrzy jako na możliwy piedestał, na którym będzie górować nad wszystkimi. I z tym pragnieniem zewnętrznej sławy zaczyna się jego droga.

Pod wpływem ambitnych planów Andrzej wyrusza na wojnę. Początkowo wszystko przebiega tak, jak to wyglądało w jego marzeniach. Ale zostaje ranny i leżąc na polu bitwy, widzi niebo. Na tle tego nieba wszystkie jego poprzednie marzenia i nawet sam Napoleon wydały się małe i marne. Niebo Tolstoja to nie Opatrzność Boża, nie wyżyny, słuszość i prawda, lecz tylko czysto naturalny spokój, ukazujący marność na ziemi. Niebo to naturalny niebyt, naturalna nijakość obłoków, którym nic nie trzeba, które niczego nie chcą.

Po odniesionych ranach książę Andrzej osiada na wsi. I tutaj także odnosi się do wszystkiego sceptycznie. Ale po rozmowie z Pierre'em i Nikołajem Rostowem znowu czuje, iż może żyć. Odrodzenie do życia oznaczało powrót do ambitnych pomysłów. Rzuca wioskę i wraca do Petersburga.

W Petersburgu książę Andrzej spotkał Nataszę i pokochał ją. Ale po odmowie Nataszy tkwiąca w nim mizantropia zwyciężyła. Przeciwwstawiając życie społeczne, z którym nie chciał już mieć do czynienia, życie rodzinne, które chciał urządzić z Nataszą, książę Andrzej doszedł do przekonania, że i w tej sferze wszystko jest nieważne. Swoje nieudane doświadczenie życiowe uogólnił maksymalnie. Ta skłonność do uogólnień jest charakterystyczna również dla samego Tolstoja. Turgieniew powiedziałby: „Tylko ja jestem nieszczęśliwy, inni są szczęśliwi” i dążenie do samotności byłoby indywidualne. Natomiast Tolstoj swoje osobiste doświadczenie uogólniał na cały świat.

Jest rok 1812 i książę Andrzej idzie na wojnę. W bitwie pod Borodino zostaje ranny, znowu następuje w nim przełom, który się zaczął pod Austerlitz. Otworło się przed nim pochłaniające wszystko coś – wszechogarniająca natura i wszyscy oraz wszystko mu zobojętniało. Przebaczył

Kuraginowi nie dlatego, że pokochał go, lecz dlatego, że zapomniał o wszystkich krzywdach. W jego odczuciu pozostał tylko cierpiący człowiek, który chce żyć. Cała filozofia Tolstoja zbudowana jest na cierpieniu: kładzie zakaz na wszystko, co wykracza poza proste życie. Ważne jest tylko jedno: żyć, żyć nagim procesem życia. Całej złożoności indywidualnych życiowych relacji, patosowi kultury, patriotyzmowi, wojnie z Francją, wszystkim wartościom, które kreują historię, Tolstoj przeciwstawia zwykły namiot i nagiego, cierpiącego człowieka. I jeżeli jest to konieczne dla historii, to historia nie jest potrzebna, jest nieusprawiedliwiona i nic nie warta. Jedno jest tylko ważne: natura. Reszta to miazga. Natura pozbawia wartości, neguje historię.

Podczas spotkania z Nataszą ksiązę Andrzej przeżywa takie same uczucia jak podczas spotkania z Anatolem: uczucie przebaczenia i zbliżenia. I tutaj, podobnie jak tam, na pierwszy plan wysuwa się moment negatywny. Zbliżenie to nie jest początkiem nowego życia, lecz początkiem końca. Nadzieja na szczęście osobiste dla księcia Andrzeja znika. Godzi się ze wszystkimi jedynie dlatego, że są oni godni pożalowania i trzeba im przebaczyć. Nowymi oczami patrzy na świat i na ludzi, którzy nie rozumieją wagi tego wszystkiego, co się dzieje i jako nierozumiejący są marni. Nie jest w stanie być głosicielem, szerzycielem Ewangelii, gdyż czuje, że jego Ewangelia nie jest dla żywych (nic nie potrafią oni zrozumieć), lecz dla martwych. I w takim stanie, coraz większego wyobcowania, ksiązę Andrzej znajduje się aż do śmierci.

Nikołaj Rostow. Zajmuje on pośrednią pozycję pomiędzy księciem Andrzejem, Pierre'em i Karatajewem. Nikołaj nie jest bynajmniej takim inteligentnym i nieprzeciętnym człowiekiem jak Pierre lub ksiązę Andrzej, lecz ma naturalny fundament. Dzięki właściwej mu naturalnej, organicznej mądrości instynktownie wybiera prawidłową drogę. Jest to człowiek rozumny nie rozumem, ale wrodzonym wyczuciem, które nim też kieruje. Tak oto w relacjach z Sonią Nikołaj całkowicie biernie poddaje się okolicznościom. Początkowo kocha Sonię i kocha całkiem szczerze, lecz później wrodzony zmysł podpowiada mu, że ta partia jest chybiona, i żeni się z księżną Marią.

Zdolność do zaufania nie sobie, lecz naturze, która człowiekiem kieruje, była właściwa również Tolstojowi. Pod tym względem Nikołaj jest postacią autobiograficzną. Życie Tolstoja było niezwykle organiczne; z punktu widzenia mędrców hinduskich – klasyczne. Młodość poświęcił nauce. W późniejszych latach oddał się hulankom i swawolom. W wieku trzydziestu pięciu lat ożenił się i zajął się zdobywaniem majątku i sławy. U schyłku życia wyrzekł się marności tego świata i poświęcił się służbie Bogu.

Natasza. Według zamysłu autora jest ona podobna do Nikołaja. I ją znamionuje bezpośredniość, umiejętność obrania prawidłowej drogi życia.

Już w relacjach z Borysem przejawia się wrodzony instynkt Nataszy. Kocha go i kocha szczerze, naiwnie i spontanicznie. Ale kiedy jest to potrzebne, tak samo spontanicznie i naturalnie porzuca go.

W miłości do Kuragina i w decyzji ucieczki z nim ujawnia się egzaltacja Nataszy. Ale ucieczka z Kuraginem naruszyłaby naturalny sens jej życia. Udaje się jej i tutaj pozostać na prawidłowej drodze.

Historia z Kuraginem, spotkanie z księciem Andrzejem (zaręczyny, rozstanie, pogodzenie się i jego śmierć) sprzyjały ostatecznemu uformowaniu się Nataszy. Wychodzi za mąż za Pierre'a. Do Pierre'a i wcześniej czuła sympatię, ale tej poezji, którą owiane było jej uczucie do księcia Andrzeja i Kuragina, tutaj nie było od samego początku. I Pierre do tego czasu się zmienił. Ich romans rozwijał się w innych tonacjach.

W epilogu nie poznajemy dawnej Nataszy. Już nie jest to poetycka, pełna gracji Natasza, jaką znaliśmy wcześniej. Została matką i jej macierzyńskie obowiązki stały się dla niej wszystkim. Tołstoj po mistrzowsku wybrał epizod, w którym dobitnie ukazuje się prozaiczna strona sfery kobiety matki. Krytycy zazwyczaj wskazują, że przemiana Nataszy jest psychologicznie nieprawdopodobna. Ale nam się wydaje, że psychologiczne prawdopodobieństwo zostało tu akurat osiągnięte. Droga Nataszy to klasyczna droga prawie wszystkich kobiet. Ale brak taktu artystycznego daje tu o sobie znać: przemiana Nataszy nie jest przygotowana. W epilogu zbyt mocno różni się od Nataszy, którą znaliśmy do tej pory. Konieczna ciągłość w rozwoju obrazu została naruszona, ale psychologicznie Tołstoj swój zamysł zrealizował. Sądził, że romantyzmu miłości w małżeństwie nie ma; małżonkowie powinni dojść do mądrej prozaicznej prostoty. Wszystko w świecie jest błędzeniem, mądra jest tylko natura.

Wojna. W fakcie wojny zdumiewała Tołstoja jakaś szczególna nieadekwatność między przeżyciami ludzi i zachodzącymi zdarzeniami. Widział, że historia tworzy się jako niezrozumiała dla ludzi siła wbrew ich woli. Coś się dokonuje i opanowuje ludzi: ani wola, ani rozum, ani świadoma działalność nie mają z tym nic wspólnego, są bezsilne w jego obliczu. Ludzie są jedynie pionkami, marionetkami, zabawką w rękach losu. Książę Andrzej, Pierre, Francuzi wiedzą, że czynią nie to, co trzeba, że owaładnęła nimi jakaś obca, niepojęta, zewnętrzna siła. O losie bitwy nie decyduje talent wodza, nie wola ludzi, lecz ciemna, żywiołowa siła. Uczestnicy bitwy nie ogarniają jej w całości: każdy działa na własną rękę i odczuwa przede wszystkim zagubienie. Wspólne starcie to fałsz, wymysł i miraż. Ale potem jego uczestnicy, przetasowując fakty, oświetlają zdarzenia w duchu romantycznym. Nikołaj Rostow nie chce łąć, ale bezwiednie podporządkowuje się iluzorycznemu, ogólnie przyjętemu po-

gładowi na wojnę. Dla żołnierzy wojna zupełnie nic nie znaczy. Wojenny patos nie jest im potrzebny: nimi kieruje prosta naturalna mądrość. Zdarzenia historii nie dotyczą prostego ludu, jeśli nie zahaczają o prywatne życie ludzi. Nieadekwatność między rzeczywistym życiem człowieka i tą fikcją, która się nazywa wojną, czerwoną nicią przebiega przez całą powieść. Takie przedstawienie wojny nie całkiem jest wiarygodne, lecz jego wartość artystyczna jest bardzo duża. Wszystkie czyny, fakty i zdarzenia są niezwykle mistrzowsko dobrane przez Tolstoja w celu uzasadnienia autorskich poglądów na historię. Dla artystycznego przedstawienia prawdopodobieństwo nie jest konieczne.

Kutuzow. Wie, że od niego nic nie zależy, że wszystko stanie się samo przez się, i nie podejmuje żadnej decyzji. Dlatego nie żywi złości do Francuzów. Kutuzow jest fatalistą: widzi, że nic nie można przeciwstawić prymitywnej żywiołowej sile, i całkowicie podporządkowuje się jej.

Pokój. Nie tylko wojna, lecz także szeroko pojęta polityka z punktu widzenia Tolstoja jest dziedziną jakichś fikcji, nie dotyczących prawdziwego życia ludzi. Jediną sferą, w której widzi żywe życie adekwatne naturze, nienadgryzioną przez refleksję jest rodzina. Ale później, w następnych utworach, ruch historyczny przenika również do rodziny. I w rodzinie siła zewnętrzna zaczyna panować nad wewnętrznym życiem ludzi.

Anna Karenina

Powieść ta wyraźnie i istotnie różni się od *Wojny i pokoju*. Historia i związane z nią zadania (barwne przedstawienie epoki i ludzi tej epoki) nie mają tu miejsca. W wizerunkach postaci na pierwszym planie pojawia się filozoficzność. Każda postać to określone nastawienie wobec problemu świata dobra, zła i tak dalej.

Niektórzy krytycy dostrzegają podobieństwo *Anny Kareniny* do tragedii antycznej. I rzeczywiście, pewne podobieństwo pomiędzy nimi istnieje. W tonie i manierze opowiadania przewiduje się finał: śmierć bohaterów z góry jest przesądzona. Mimo że Anna starała się uspokoić siebie, czuje, że dzieje się coś fatalnego, że jest skazana. Ale na tym podobieństwo się kończy: pogląd na winę w tragedii antycznej i w powieści Tolstoja jest różny. W tragedii starożytnej winą była dziedziczna, ale za nią trzeba było płacić. Tolstoj pojmował winę po chrześcijańsku: wola człowieka jest wolna, może on grzeszyć, może i nie grzeszyć. Wina to grzech, za który trzeba odpowiadać.

Anna. Trzeba patrzeć na nią nie jako na charakter (kim ona jest), lecz jako na sytuację (co się z nią stało i co zrobiła). Pokochała Wrońskiego, będąc mężatką, i w tym tkwi jej główna wina.

Anna zafascynowała się Wrońskim od pierwszego spotkania. Główną przyczyną jej fascynacji było wrażenie, jakie wywarła na nim: ujrzała w jego spojrzeniu psie oddanie, zobaczyła, że został pokonany, i to pociągnęło ją ku niemu.

Na balu Annie wydawało się, że spotkanie z Wrońskim to tylko epizod, który nie będzie miał dalszego ciągu. Jutro wyjedzie i wszystko się skończy. W drodze do Petersburga nadal tak myśli, ale jej świadomość zaczyna się rozdwajać. Współczuje bohaterce powieści, którą czyta, i jest gotowa porzucić tę sytuację, którą uważała dotąd za normalną i dobrą.

Zobaczywszy na stacji Wrońskiego, Anna jeszcze wyraźniej poczuła, że nie jest to koniec, ale uspokajała siebie tym, że w Petersburgu wszystko ulegnie zapomnieniu. Duchowa furtka jeszcze bardziej osłabiła jej wolę; jeszcze głębiej zanurzyła się w grzechu i znalazła się we władzy fatum.

Podczas spotkania z mężem Anna zauważyła w nim cechy, których wcześniej nie dostrzegała. Opanowuje ją inne życie, lecz pociesza się tym, że nic się nie stało, nie ma się czego bać i niczego nie trzeba postanawiać. I ta duchowa furtka jeszcze bardziej wciąga Annę do nowego życia.

Jak widać, nie ma tu genetycznego stawiania się osobowości, lecz kryzys, katastrofa od samego początku. Tolstoj ukazuje, jak sytuacja, zawładnąwszy duszą, nie wzbogaca jej, lecz określa ją z góry, stając się dla duszy złym losem. Głucha, ciemna świadomość mówi Annie, że nowego życia zbudować się nie da, że szczęście nie jest możliwe. Świadomość ta przede wszystkim konkretyzuje się w relacjach z synem. Sierioża czuje się zakłopotany w obecności Wrońskiego i nie wie, jak zareagować na pojawienie się tego nowego człowieka. Anna też czuje, że jej związek z Wrońskim jest anormalny, że prędzej czy później on ją porzuci. Ale teraz ci dwaj ludzie już nie są wolni. Związali siebie, nie mogą się rozejść, wyjścia nie ma i jedynie śmierć rozwiąże zaplątany węzeł.

Ale poród Anny nadał ich życiu nowy kierunek: formalnie nie zrywając z mężem, wyjeżdża z Wrońskim za granicę. Tam zaczynają szczęśliwe życie, ale wkrótce ich stosunki komplikują się. Anna czuje, że krępuje Wrońskiego i jest mu ciężarem, że za bardzo oddała się temu człowiekowi. To jej każe z obawą odnosić się do każdego jego postępków i kroku. Podejrzliwie odnosi się do każdej nowej znajomości, nie wiedząc, jak będzie zinterpretowana ich sytuacja.

Wroński miał nadzieję, że w Petersburgu ich stosunki ze środowiskiem ułożą się same przez się, ale to okazało się niemożliwe. Anna z kolei nie chciała się z niczym liczyć i zachowywała się prowokująco. Wszystko to doprowadziło do skandalu. Życie w Petersburgu okazało się zbyt ciężkie, wyjeżdżają zatem na wieś.

Na wsi sytuacja Anny i Wrońskiego nie polepsza się. Wroński nie może zadowolić się życiem w odosobnieniu. Zaczyna pociągać go działalność społeczna, staje do wyborów i ma nadzieję, że zostanie marszałkiem szlachty. Anna, widząc, że Wroński chce znaleźć taką sferę życia, w której ona nie będzie mogła uczestniczyć, zaczyna niechętnie odnosić się do jego planów społecznych. Ale Wroński nie chce całkowicie poświęcić się Annie, Anna zaś nie troszczy się o ustabilizowanie swego życia rodzinnego. Czuje się wyobcowana nie tylko w gospodarstwie, ale również w pokoju dzieciennym. Będąc żoną Karenina, była dobrą gospodynią i matką. Teraz, nie czując dla siebie oparcia, nie jest w stanie umocnić fikcyjnej rodziny. Mimo wszystko próbuje wyjść z nienormalnego położenia, stara się o rozwód, ale nie otrzymuje go.

Życie Anny przybrało beznadziejnie nienormalny charakter. Wyjścia nie ma i nie będzie. Pozostaje jej tylko jedno – przestać grzeszyć, zdmuchnąć świecę.

Upadek Anny, jej związek z Wrońskim jest grzechem, który nieuchronnie prowadzi do zguby. W tym zawiera się sens motta do powieści – „*Mnie pomsta, ja oddam – mówi Pan*”. Są to słowa Boga. Prawo sądzenia należy tylko do Niego i On zawsze odpłaci za grzechy. Anna czuje tę siłę, niezależną od niej i mimo wszystko tkwiącą w niej. Tutaj Tołstoj obala takie rozumienie winy jak w światowych romansach, na przykład u hrabiego Saliasa oraz w poezji Lermontowa i Tiutczewa. Zazwyczaj w romansach światowych i w bardziej pogłębionym ujęciu Lermontowa i Tiutczewa bohater i bohaterka giną, ukarani przez społeczeństwo. Społeczeństwu przeciwstawia się świętość wolności wewnętrznego uczucia. U Tołstoja zaś cały problem zawiera się nie w sądzie wielkiego świata, lecz w wewnętrznym sądzie nad sobą. Wszelkie naruszenie prawa karane jest wewnętrznie. Jeśli człowiek zszedł z prawidłowej drogi, jego zguba jest nieuchronna, wszystkie próby ratunku są daremne. Jest to prawo immanentne naturze ludzkiej. I Bóg z motta to wrodzony judaistyczny Bóg, groźny i karzący, który żyje w człowieku. Staruszek ze snu Anny jest właśnie tą mszczącą, odpłacającą naturą, która jak zawsze u Tołstoja triumfuje.

Lewin. Jest to obraz rozwijający się, genetyczny. Złączyły się w nim wszystkie cechy autobiograficzne, [istniejące] u Pierre’a, Nikołaja Rostowa, Niechludowa (bohatera *Młodości* i *Poranka ziemianina*).

Bliskość wobec Pierre’a szczególnie wyraźnie przejawia się tam, gdzie zaczyna się poszukiwanie sensu życia i Boga. I sposób poszukiwania, i rezultat, który osiągają, są takie same. Obaj dochodzą do takiego rozumienia sensu życia i Boga, jakie dane jest żołnierzom, chłopom. Ich Bóg jest prosty, bezpośredni, spontaniczny. Z Pierre’em Lewin jest zwią-

zany także psychologicznie. Obaj dążą do teoretycznych uogólnień, do analizy każdego zjawiska życia. Zbliża ich również wstydlivość. Ci dorosli, zdrowi ludzie są na sposób dziecięcy wstydlivi z powodu stałej refleksji, rozważań o tym, co i jak myślą o nich inni.

Do Nikołaja zbliża Lewina wrodzony instynkt. Choć stale dyskutuje, to w sporze decyduje u niego nie myśl i przekonania, lecz instynktowna naturalna siła, która wskazuje mu prawidłową drogę. Wspólna dla nich jest także działalność praktyczna. Obaj są gospodarzami, zagadnienia gospodarki znajdują się w centrum ich uwagi. Problem gospodarki przez całe życie interesował też Tołstoja, początkowo jako ziemianina, a później w płaszczyźnie osobistej pracy. W poglądach na małżeństwo Lewin jest również bliski Nikołajowi poprzez swoją prozaiczność. Na pierwszym planie znajduje się czysto naturalny obowiązek. W marzeniach Lewina o życiu rodzinnym szczególnie jaskrawo została podkreślona ich prozaiczność. Marzy on o tym, jak z żoną będą hodować stado rasowych krów.

Kitty. Przypomina ona Nataszę dzięki swej organiczności, rozumowi, umiejętności odgadywania, jak należy postąpić w tym lub innym wypadku. Ale jej obraz wypadł blado.

Aleksiej Aleksandrowicz. Jest to człowiek systemu: dla każdej sytuacji ma przygotowaną regułę. Ale stanął twarzą w twarz z takim życiem, którego nie można było podciągnąć pod zwykłe normy i systemy, i to najbardziej zbiło go z tropu. Początkowo próbował ująć wszystko, co się działo w jego rodzinie, w szablony: w szablon pojedynku, w szablon rozvodu (Anna jest niewierną, złą żoną i powinna ponieść karę), w szablon religii (nic mnie to nie obchodzi; jest to sprawa jej sumienia i religii; sprawą męża jest zachowanie wewnętrznego spokoju). Na dążeniu do schematyzacji zbudowany jest obraz Aleksieja Aleksandrowicza. Nie chce uznać indywidualnego osobistego życia i nagle staje się bohaterem takiego życia. Anna okazała się tajemnicą, zagadką, i sama myśl, że ma ona jakieś własne osobiste życie, poraziła i przestraszyła go. Ale kiedy Anna zachorowała, zmiekkł: przebudził się w nim Bóg wszystko wybaczący, chrześcijański, podczas gdy w duszy Anny przeważa Bóg grozący, judaistyczny. Ale to przebudzenie się trwało krótko, Aleksiej Aleksandrowicz nie mógł długo zajmować własnego stanowiska. Szablon znowu w nim zwyciężył i uczucie totalnego przebaczenia, tkliwości stara się zamknąć w nurt chrześcijańskiej mistyki, czemu do pewnego stopnia sprzyjał również wpływ hrabianki Lidii. Jak wcześniej w sprawach państwowych, tak teraz w religijnych Aleksiej Aleksandrowicz wyszukuje ogólnie przyjęte normy, szablony, które oferuje religia, i tym zabija indywidualne uczucia, jakie się w nim po raz pierwszy i ostatni obudziły. Szablon

osiąga w nim skrajne rozmiary i przyjmuje nawet nieco karykaturalny charakter, do czego tak rzadko uciekał się Tołstoj.

Wroński. Jest to światowiec, który początkowo żyje jak wszyscy. Ale jest w nim indywidualna siła, która czyni go bohaterem tragedii. Wroński jest nieco podobny do księcia Andrzeja. Jego też cechuje pewność siebie, spokój, lekceważenie ludzi biorące się z ambicji, ale bardziej zewnętrznej i trzeźwej niż u księcia Andrzeja. Nie marzy, aby zostać Napoleonem, chce być jednak na świeczniku, chce przodować w każdym nadarzającym się momencie. Zewnętrzna ambicja to jego główny motor. Ale, poznawszy Annę, Wroński zmienia się. Początkowo myśli, że przydarzył się im zwyczajny światowy związek, ale potem zrozumiał, że jest to namiętność znacznie poważniejsza i głębsza, zrozumiał jej fatalny charakter. Pojawia się w nim rozdźwięk między namiętnością i miłością własną. Nie chce całkowicie się zatopić w tej namiętności, nie chce być wyłącznie kochankiem. Na tym gruncie zaczyna rodzić się katastrofa. Wroński stale usiłuje być jeszcze kimś innym, ale czuje, że już nikim innym być nie może. Jego, podobnie jak Annę, pokonała fatalna siła ich namiętności. Czekala go ważna kariera wojskowo-administracyjna, lecz on związał się z siłą, która owładnęła nim całkowicie i stopniowo zburzyła jego pierwotne życiowe zamiary. Fatalna siła nie zostawiła go już w spokoju i po śmierci Anny nie pozostało mu nic innego jak szukać śmierci.

Stiepan Arkadjicz. Jest on przeciwieństwem zarówno Lewina, jak i Wrońskiego. Najbardziej jaskrawo ten kontrast ujawnił się w ich stosunku do miłości. Stiepan Arkadjewicz jest daleki od namiętności, którą przeżywa Wroński. Jeszcze dalej mu do organicznego szczęścia jak w małżeństwie Lewina. Zachowuje się podobnie jak Anna, ale pomsta nie dosięgnie go. Tołstoj uwalnia go od winy. Jest to wbrew moralności, ale w zgodzie z zamysłem artystycznym. Rzecz w tym, że Stiwa wszystkie zjawiska życiowe przyjmuje niesłuchanie lekko. Lekkość jest właśnie tym podstawowym tonem, na którym oparto jego wizerunek. Dla niego nie istnieje śmierć, do miłości podchodzi żartobliwie, dlatego nawet przejawy kryzysu zewnętrznego u niego pojawić się nie mogą. Stiepan Arkadjicz odznacza się takim podejściem do życia, że staje się ono lekkie, nieznaczące, zamienia się w anegdotę. Tak oto on, potomek Ruryków, zjawiając się u lichwiarza po pożyczkę, nie czuje absurdalności, poniżającego charakteru całej sytuacji i układa kalambur: „U žida dwa časa dožidałsia” („U Żyda dwie godziny czekałem” – przyp. tłum). Jego elegancja i lekkość stwarzają taką atmosferę, w której wszystkie zjawiska życiowe stają się lżejsze, nawet los zostaje zneutralizowany. Dlatego nie ma ani winy, ani odwetu.

Drugi okres w twórczości Tolstoja

Przed ukończeniem *Anny Kareniny* w twórczości Tolstoja zaczął się tak zwany kryzys. Ale zaszłych w nim przemian właściwie nie można nazwać kryzysem: da się bardzo łatwo przeprowadzić linię ciągłą między jego pierwszymi i ostatnimi utworami. Tematy oraz idee, które zaczęły przeważać w drugim okresie twórczości Tolstoja, zaznaczyły się już na początku jego drogi. Jego twórcze oblicze oczywiście zmieniło się, ale prawdziwego kryzysu nie przeżył.

Spowiedź

W formie spowiedzi znalazło wyraz poszukiwanie sensu życia w różnych okresach, ich krytyka oraz to nowe, do którego doszedł Tolstoj.

W dzieciństwie Tolstoj wierzył w Boga, lecz później wiara ta znikła i została zastąpiona wiarą w postępowie. Wszystko w świecie idzie ku postępowi i dlatego wszystko w świecie jest doskonałe. Większość ludzi żyje poza wyznaniem i urządza swe życie na podstawie wiary w postępowie. Ale wkrótce Tolstoj rozczarowuje się również do wiary w postępowie. Wiara, że idziemy ku lepszemu, nie jest uzasadniona. Filozoficznie nie można jej oprzeć ani na postępie, ani na regresie. Odwrotnie, można przypuszczać, że z każdym stuleciem ludzkość coraz bardziej chyli się ku upadkowi.

Nie znajdując uzasadnienia dla wiary w postępowie, Tolstoj usiłuje znaleźć sens życia w nauce, ale i tu spotyka go rozczarowanie. Nauka mówi tylko o tym, co jest, a nie o tym, co powinno być, mówi o bycie, a nie o powinności, a z bytu nie można wyprowadzić powinności. W swych wywodach Tolstoj ma rację: teoria postępu nie tłumaczy życia, nauka objaśnia świat bytu, lecz nie objaśnia świata powinności.

Tolstoj w końcu dochodzi do wniosku, że wyjaśnić sens życia może tylko wiara. Wszyscy ludzie żyją, a to oznacza, że istnieje coś, co porusza życiem, i tym czymś jest wiara. Pracując nad Ewangelią, Tolstoj zagłębia się w zagadnienia religii, bada pochodzenie chrześcijaństwa, rozważa, kim był Chrystus, czego uczył i co z chrześcijaństwem zrobił Kościół. Tolstoj dochodzi do przekonania, że najczystsza nauka Chrystusa znalazła wyraz w czwartej kanonicznej Ewangeli. Chce oddzielić naukę Chrystusa od Kościoła, który dźwiga na sobie niepotrzebny balast konwencji historycznych. Wiara dla niego sprowadziła się do czystego ziarna Ewangeli. Ale i z Ewangeli – zdaniem Tolstoja – wiele należy wyeliminować. I tu przyjął punkt widzenia ciasnego racjonalizmu: wykluczył wszystko, co się zwie cudami lub nadał im metaforyczną interpretację. Trzeba przyznać, że jest to bardzo uproszczony sposób i nie wytrzymuje on poważnej krytyki.

W swoim rozumieniu Ewangelii Tołstoj nie był oryginalny: zrobił to wszystko, ale znacznie głębiej i szerzej, protestantyzm. Tołstoj nie znał naukowych metod badań, do wszystkiego chciał dojść swoją własną intuicją, a – jak wiadomo – z samą intuicją w nauce daleko się nie zajdzie. Wszystkie prace religijne Tołstoja powtarzają w naiwnej formie protestantyzm.

Na czym polega moja wiara

Zestawienie wszystkiego, co w Ewangelii pozostało prawdziwe i wartościowe, Tołstoj przedstawił w artykule *Na czym polega moja wiara*. Jego religia przypominała deizm XVI i XVII wieku, lecz do swoich poglądów doszedł samodzielnie, niczym się nie posiłkując. Tołstoj wierzył w Boga jako w najwyższą Istotę, która włada wszystkim. Chrystusa zaś pojmował jako człowieka, ale człowieka w pełni ucieleśnionego. Tego rodzaju teoria jest bardzo nieoryginalna, ale tam, gdzie Tołstoj przechodzi do konkretnego przedstawiania duszy człowieka, pozostaje genialnym artystą. Dwie, trzy strony olśnień Iwana Iljicza lub gospodarza są cenniejsze od wszystkich jego rozmyślań filozoficznych. Ale również abstrakcyjnym formułom Tołstoja zawsze towarzyszą konkretne obrazy oddające jego stan duszy. Strony te są najbardziej wartościowe w jego pracach filozoficznych. Tołstoj jako filozof, usiłujący wyrazić swoje myśli za pomocą abstrakcyjnych formuł, jest słaby. Ale w przedstawianiu przeżyć swych i innych ludzi należy do największych artystów świata.

Co to jest sztuka?

Równolegle do zmiany poglądu na religię zmieniały się również artystyczne poglądy Tołstoja. Neguje on autonomiczną wartość twórczości artystycznej, akceptuje ją na tyle, na ile rozwiązuje ona problemy moralne i religijne. W artykule *Co to jest sztuka?* Tołstoj najpierw krytykuje estetykę piękna i następnie przechodzi do przedstawienia własnej estetyki. Według niego sztuka tylko wówczas ma wartość, kiedy zaraża nas moralnymi, dobrymi uczuciami. Druga jego teza to powszechna dostępność prawdziwej sztuki. Dobra jest tylko ta sztuka, którą wszyscy rozumieją: jeśli ją rozumieją nieliczni, to jest ona wymyślona. W ten sposób Szekspir został uznany za kiepskiego artystę, odrzuceni zostali Beethoven i Bach, ponieważ ich muzyka jest nie dla wszystkich. Tam, gdzie Tołstoj stara się udowodnić słuszność swoich poglądów, jest niewiarygodny, celowo zniekształca i nie dąży do zrozumienia odrzuczanych przez

siebie artystów. Ale przechodząc do teorii wczuwania się, rozwija tę teorię bardzo głęboko, choć znowu odkrywa to, co już wcześniej odkrył Lipps.

Opierając się na swych nowych poglądach na sztukę, Tolstoj negatywnie odnosi się do własnych utworów i pisze bajki dla ludu. Bajki te są wzorcowymi utworami artystycznymi i zyskały szeroką popularność wśród ludu.

Śmierć Iwana Iljicza

Fabula w tym utworze jako moment artystycznie znaczący nie istnieje. Człowiek żył, zachorował i umarł. Dzieje się to, co jest najbardziej zwyczajne i najbardziej przerażające. Tolstoj wyraźnie podkreśla, że najzwyczajniejsze jest właśnie najstraszniejsze i najbardziej bezsensowne.

Utwór zaczyna się od faktu śmierci. Stwarza to szczególne, nieprzezwyciężalne wrażenie artystyczne: od samego początku na pierwszym planie pojawia się śmierć. Po tym, gdy zapoznaliśmy się z bohaterem w trumnie, Tolstoj wprowadza nas w życie tego człowieka i potem zakreśla koło – prowadzi go znowu ku śmierci.

Zwykłą świadomość ludzi przy zderzeniu ze śmiercią Tolstoj przedstawia paradoksalnie, ale – jeżeli wejrzeć głębiej – bardzo trafnie. Fakt śmierci nie zajmuje należytego miejsca w świadomości ludzi otaczających Iwana Iljicza. Pomiedzy przypadkami i błahostkami, w masie drobnośtek takie znaczące zdarzenie jak śmierć utonęło, zagubiło się. Wszyscy wiedzą, że są śmiertelni, ale wiedza ich jest powierzchowna, żyją z niewypowiedzianą, milczącą przesłanką o swej nieśmiertelności. Pod tym względem szczególnie charakterystyczny jest Szware, przypominający Stiwę Obłońskiego. Przeraził się na chwilę, ale szybko odzyskał spokój, bo przecież umarł Iwan Iljicz, a nie on. Zwykła świadomość ludzi nie zasymilowała faktu śmierci i żyje tym, że osobiście dla nich śmierć jest niemożliwa.

Iwan Iljicz pragnął żyć lekko i przyjemnie. Przy tym był człowiekiem pedantycznie poprawnym i za dopuszczalne dla siebie uważał to, co było dopuszczalne dla ludzi stojących wyżej w jego kręgu. Dokonując niegodnych czynów, nie przejmował się tym i nie miał wyrzutów sumienia, gdyż robili to wszyscy. Potrafił uczynić swoje życie pozornie przyzwoitym i moralnym, choć moralne wcale nie było.

W pracy Iwan Iljicz chciał czuć się lekko i przyjemnie. Lekko podszedł też do małżeństwa. Ożenił się nie z wyrachowania i dlatego również ten swój krok uważał za moralnie nienaganny. Tutaj nie było ani grzechu, ani cierpienia, wszystko przebiegało lekko i przyjemnie. Kiedy

w rodzinie pojawiła się groźba wystawienia na szwank tego przyjemnego życia i zaczęły się konflikty rodzinne, potrafił uciec w pracę. I wszystko potoczyło się gładko, spokojnie i pocziwie, póki nie nastąpiło ważne zdarzenie: choroba.

Początkowo Iwan Iljicz starał się odbierać swoją chorobę tak, jak się ona odzwierciedlała w świadomości innych, ale nic z tego nie wyszło. Przestał wierzyć w ślepią kiskę, a co – najważniejsze – zrozumiał, że życie ucieka. Iwan Iljicz mógł żyć swym odbiciem wewnętrznym, kiedy sądził, że jego życie jest wieczne. Ale kiedy to przekonanie przepadło, zrozumiał, iż jego życie było fałszem. I teraz jego uczucia są już nieadekwatne wobec kłamstwa i fałszu innych. Wszyscy z jego otoczenia odbierają jego chorobę nie tak, jak on sam: to, co dla niego jest najważniejsze – przecież on umiera – dla innych jest tylko przypadkiem. Jedynie Gierasimowi uczucia Iwana Iljicza są bliskie nie tylko zewnętrźnie, ale i wewnętrznie. Gierasim rozumie, że on również powinien umrzeć, i dlatego trafniej od innych ocenia chorobę Iwana Iljicza. W Gierasimie żywy jest pierwiastek naturalny, który nim kieruje; dlatego jego postać uwypukla fałsz innych, lecz brakuje mu duchowej jasności.

Iwan Iljicz pojął, że żyje sam, że to, co najistotniejsze, dzieje się w samotności. Życie, odbite w świadomości innych, jest fikcją, mirażem, fałszem. Nikogo nie obchodzi prócz Boga, znajdującego się w jego duszy. Zrewidował całe swoje życie i niczego jasnego w nim nie znalazł. Okazało się, że to lekkie i przyjemne życie jest ciężkie i nieprzyjemne. W obliczu śmierci okazało się niepotrzebne, pozbawione znaczenia.

Po zdemaskowaniu marności i znikomości poprzedniego życia zaczyna się umieranie. I w miarę jak Iwan Iljicz czuje się coraz gorzej, coraz jaśniejsze staje się widzenie. Odrzucając całą swą przeszłość, utwierdza w sobie Boga. I kiedy ostatecznie wyrzekł się swego dawnego życia, ostatecznie przejrzał, pojawiło się światło. To białe światło niczego nie posiada, wszystko wyklucza. Nie jest to dobro, lecz uwolnienie się od tego życia. Negatywny pierwiastek triumfuje.

Gospodarz i robotnik

Bohaterem nie jest tu człowiek słaby, nie pan, całkowicie zagubiony w fałszu zewnętrznego odbicia jak Iwan Iljicz. Briechunow jest kupcem, wywodzącym się z chłopów, człowiekiem praktycznym, trzeźwym, kuliakiem, wyciągającym korzyści ze wszystkiego. Zakorzenienie jego potrzeb, jego zdrowy rozsądek są bliskie Tołstojowi. Ale mimo wszystko życie Briechunowa zostało przez niego samego odrzucone, dlatego że czuje się zadowolonym z siebie gospodarzem, niesolidaryzującym się z robotnikiem. Rzeczywista, prawdziwa para to gospodarz – Bóg, człowiek – robotnik.

W obliczu śmierci cała zwyczajność została zmieciona ze swego miejsca i dusza znalazła się w świecie nowych wartości. Zadowolenie z życia, kułactwo Briechunowa, jego egoizm w ostatniej chwili znikły i wstąpił on na właściwą drogę.

Krytycy sądzą, że przełom, jaki nastąpił w duszy Briechunowa, nie został artystycznie przygotowany. Sądźmy, że został on przygotowany, lecz nie psychologicznie, a symbolicznie. Zamieć to symbol życia z jej przypadkowością i błędzeniem. I tylko przed śmiercią na Briechunowa zesłała iluminacja: poczuł się robotnikiem.

Sonata Kreutzerowska

Głównym tematem tego utworu jest życie rodzinne i jego odbrazowanie. Małżeństwo to trudna i straszna sprawa, lecz nikt nie chce tego zrozumieć. W poprzednich utworach Tolstoj małżeństwo jest zjawiskiem pozytywnym i jest przedstawiane w postaci szczęśliwego zakończenia. Życie ludzi, którzy nie zdołali zawrzeć związku małżeńskiego, pozostaje niepełne. W związku małżeńskim urzeczywistnia się życie „dla siebie”. Tutaj żony jako innego nie ma: winić ją o coś, oznaczałoby winić samego siebie.

W *Sonacie Kreutzerowskiej* Tolstoj usiłuje dowieść, że najwyższą wartością życia jest powstrzymanie się od małżeństwa: moralne samodoskonalenie się życia nie jest związane z prokreacją. W idealnej matce demaskował Sofię Andriejewną, sądząc, że przedłużanie swego życia w dzieciach i wnukach jest dziełem przypadku, które nie pomoże odnaleźć siebie. W ogóle Tolstoj był zdania, iż życiu płciowemu przypisuje się zbyt duże znaczenie. Głupią zmysłowością, chucią motywuje się w istocie wszystkie zjawiska życia codziennego. Oskarżał o to również sztukę. Sztuk plastycznych nienawidził szczególnie jako największych stymulatorów zmysłowości i uprawianie ich traktował jako przestępstwo. Pod tym względem Tolstoj był bliski Otto Veiningerowi, który w swej książce *Płeć i charakter* próbował udowodnić, że popęd płciowy jest głównym motorem kultury. Autor wykazuje w niej pomysłowość i talent, ale krytyki naukowej książka nie wytrzymuje.

Obok rozważań o problemie płci w *Sonacie Kreutzerowskiej* przedstawia się życie człowieka. I jeżeli rozważania Poznyszewa są jednostronne, nieprzekonywające i prozaiczne, to te strony, na których przedstawione zostały jego relacje z żoną i rosnąca nienawiść ku niej, są artystycznie zdumiewające, genialne.

Wielką rolę w *Sonacie Kreutzerowskiej* odgrywa tytuł. Po pierwsze, zaznacza ona moment fabularny: Poznyszew sądzi, że wykonanie sonaty

zbliżyło jego żonę do skrzypka. Po drugie, odsłania wewnętrzny sens opowieści: muzyka stawia człowieka w fałszywej sytuacji i dlatego jest szkodliwa. W kontekście duszy Beethovena *Sonata Kreutzerowska* jest czymś innym niż dla pozostałych ludzi. Ludzie pod wpływem muzyki, owładnięci cudzą, obcą im świadomością, zboczyli ze zwykłej, normalnej dla nich drogi i dopuścili się dwóch przestępstw: zdrady i zabójstwa.

Sonata Kreutzerowska to jedno z najbardziej emocjonalnych i namiętnych dzieł Beethovena. I tam, gdzie od utworu literackiego w ten sposób zatytułowanego oczekiwano poetyckiej głębi, tam pojawiła się zbrodnia.

Zmartwychwstanie

Protagonista *Zmartwychwstania* jest postacią autobiograficzną i nie pierwszą w tym szeregu. Ale w obrazie Niechludowa widoczne są efekty obiektywnej obserwacji: bohater Tołstoją inną drogą dochodzi do tych wniosków, do których doszedł Tołstoj. Niechludow przeżywa tragedię indywidualną: związany jest z Katiuszą Masłową. Natomiast Tołstoj w analogicznej sytuacji najmniej by się przejmował Katiuszą. W chwili, w której zrozumiałby fałsz swego życia, uczyniłby wszystko nie dla Katiuszy, lecz dla prawdy, dla Boga. Niechludow wszystko buduje na swoich relacjach z Katiuszą, myśli jedynie o tym, jak naprawić krzywdę, którą jej wyrządził. I tylko z miłości do Niechludowa Katiusza uwalnia go od wszelkich zobowiązań wobec niej. W tym momencie, kiedy Niechludow poczuł się wolny, pojął, że wszystko, co się mu przydarzyło, pomogło mu odnaleźć dobrą drogę. Zobaczył, że problem nie w Katiuszy, lecz w tym, że na każdym kroku swego życia sprzyjał złu. Jedno zadanie ma człowiek i jedna jest jego wina: przed sobą i przed Bogiem, a nie przed realną Katiuszą.

Amplituda powieści jest niezwykle szeroka. Jest w niej światowe towarzystwo, więzienie, sąd, cerkiew i tak dalej. Wszystkie strony życia kulturalnego są oświetlone negatywnie.

Ciemna potęga

Chwyty, użyte w konstruowaniu tego dramatu, są specyficzne: wszystkie postacie odmiennie ucieleśniają ideę potęgi ciemnoty. Wszystko, co nie ma związku z tą ideą, jest eliminowane, dlatego postacie nie są realistyczne, to niemal symbole. W średniowiecznych moralitetach przedstawione postacie uosabiały pojęcia moralne i dlatego były symbo-

liczne; stopniowo jednak wyradzały się w alegorie, etykiety. U Tołstoja, dzięki jego artystycznej genialności, symboliczne obrazy namiętności i grzechu stają się żywymi ludźmi. Wszystko w *Ciemnej potędze* od początku do końca podlega symbolizacji pod określoną ideę, lecz przez to się nie obniża wartość artystyczna.

Nikita. Nie ma on instynktu moralnego, etyczna wola, dokonująca wyboru między dobrem a złem u niego nie istnieje. Zachowuje się tak, jak dyktują mu inni i dlatego jego zbrodnia nosi pasywny charakter. Jego wina tkwi w tym, że uległ złemu wpływowi. Nikita wiedział, że przygotowuje się zabójstwo Piotra, ale nie zapobiegł zbrodni, zatem, choć nieświadomie, akceptował ją. Jego wina polega na tym, że oddaje władzę nad sobą ciemnej potędze.

Kiedy Nikita zajmuje miejsce Piotra i zostaje gospodarzem, zaczyna żałować tego, co się stało. Ale zgrzeszywszy raz, łatwo poddaje się nowym grzechom. Pierwszy grzech osłabił go i teraz znowu podporządkowuje się złu, chociaż sam nie jest złym człowiekiem: bierze udział w nowej zbrodni – zabójstwie dziecka. Ale zabójstwo dziecka dobiło go i jego sumienie obudziło się. Dopóki człowiek wierzy swemu sumieniu, znajduje się na właściwej drodze, jest czysty i dobry. Ale gdy tylko pozwala innym sterować sobą, zaczyna się najgorsze. Kiedy Nikita uwolnił się spod władzy innych, zrozumiał, że zwyciężył.

Akim. Zgodnie z artystycznym zamysłem Tołstoja reprezentuje ludzkie sumienie, dla którego świat zewnętrzny nie istnieje. Sądzi, że należy żyć po bożemu. A Bóg dla niego, jak i dla Tołstoja, to panowanie sumienia. Aby żyć po bożemu, w zgodzie z sumieniem, należy nauczyć się odrzucać opinie innych ludzi. Ale jeśli czuję, że postępuję właściwie i spotykam się z aprobatą innych, może to mnie zgubić. Dlatego należy być dziwakiem, jurodiwym. W takim przypadku świadomość innych nie zdoła zmącić sumienia, ponieważ dobro uzewnętrzniło się w takich formach, które dla innych są nie do przyjęcia. Akim jest biedny, twarz ma pospolitą, pracę ma niemal hańbiącą (zajmuje się opróżnianiem wszystkich możliwych jam), mówi samymi wykrzyknikami. Triumf czystego sumienia zostaje wyrażony w nieadekwatnym obrazie. I tego rodzaju reprezentant dobra nie tylko orientuje się w życiu zewnętrznym, lecz sam przejmuje inicjatywę: uczy Nikitę nie bać się ludzi. Ciemność kryje się nie w cudzołóstwie, lecz w lęku przed opinią innych ludzi. Nie należy przy tym nastawiać się na to, co będzie, co się wydarzy ostatecznie: ocenę czynów powinno się przeprowadzać w całkowitym oderwaniu od rezultatów końcowych.

Matriona. Nie istnieją dla niej zasady moralne, według niej wszystko jest dozwolone. Istotę jej charakteru wyraża jej język. Jest to wielki i bogaty język mądrości ludowej. Mówi jak Karatajew – przysłowiami,

porzekadłami, powiedzonkami, ludowymi aforyzmami. Ale w tym wypadku żywioł kolektywny w języku jest przez Tolstoja oceniany negatywnie. Zbiorowe, kolektywne spojrzenie na rzeczy bierze pod uwagę jedynie życiowe urządzenie się, podczas gdy sumienie jest indywidualne. Matriona prezentuje zwykle życiowe spojrzenie na rzeczy, które zna tylko jedną wartość – praktyczny sukces. Zbiorowe spojrzenie jest właśnie głównym nosicielem ciemności. Zło gdzieś istnieje, w sposób obiektywny, ale Matriona jest najbardziej odpowiednim medium, przewodnikiem zła.

Piotr. Główne znaczenie tej postaci zawiera się w jej funkcji fabularnej, ale spełnia ona też niewielką rolę ideową. Piotr zajmuje pośrednie miejsce między dwoma światami: światem Akima i światem Matryony. Z jednej strony bardzo ceni zewnętrzne położenie, szczyci się swym bogactwem, ale zarazem przed śmiercią zaczyna odczuwać przyciąganie drugiego pierwiastka. Nie zapomina do końca o pieniądzach, ale przebacza wszystkim i dostojnie, w spokoju rozstaje się z życiem. Śmierć przyniosła rozjaśnienie.

Temat śmierci zajmuje ważne miejsce w późnej twórczości Tolstoja. Śmierć jest kamieniem probierczym całego życia człowieka: źle żyć jeszcze można, ale zupełnie już nie wypada źle umrzeć.

Mitrycz. Jest pijakiem i moralnej woli nie ma. Dlatego nie potrafi urządzić swego życia, odegrać określonej roli. Choć rozumie grzech, jaki miał miejsce, wszystko osądza słusznie, ale uczestniczy w zdarzeniach, nawet potępić ich do końca nie jest w stanie.

Anisja. Jest podobna do Matryony. Nią również rządzi siła presji zbiorowości, też potrafi dobrze się urządzić. Ale Anisja pozbawiona jest przedsiębiorczości i rozumu Matryony.

Akulina. Jej sytuacja jest ciekawsza i bardziej skomplikowana niż sytuacja Anisji. Początkowo angażuje się w sprawy Nikity, zwłaszcza w ostatnim przestępstwie – zabójstwie dziecka. Ale w końcu siebie uznaje za główną winowajczynię. W przyznaniu się kieruje nią nie pragnienie uratowania swego sumienia, co było najważniejsze dla Nikity, lecz chęć uratowania go. Akuliną rządzi nie sumienie, lecz kobiecy heroizm miłości.

Marinka. Jest to zahukana, lecz dobra dziewczyna. Jej postać ma przede wszystkim znaczenie fabularne.

Płody edukacji

Zostały tu ukazane dwa światy, które cały czas się przeplatają: świat ziemian i świat chłopów. Fabularną jedność sztuce nadają postaci pokojówki i służącego.

Ideowe przesłanie sztuki zawiera się w demaskacji oświaty. Oświata, oderwana od życia, od korzeni moralnych staje się złem, pustą zabawą wyższych kręgów. Stwarza pusty, fikcyjny świat, w którym żyją panowie. Wszystkich jednoczy zajmowanie się spirytyzmem, który został przedstawiony jako najwyższe osiągnięcie nauki. I okazuje się, że nauka, odseparowana od realnej gleby i realnych celów, nie dostarcza podstaw do rozróżnienia tego, co jest potrzebne i niepotrzebne. Takie pojmowanie nauki ma wyraźnie karykaturalny charakter: przesadnie podkreśla się jej zbyteczność i zainteresowanie nią jako przejaw próżności.

Panom, żyjącym w fikcyjnym świecie, zostaje przeciwstawiony realny świat chłopów, którzy wiedzą, czego chcą i co robią. Chłopi w swoich działaniach kierują się koniecznością życia. Egzystują w takich warunkach, że muszą zajmować się tym, co jest konieczne; w przeciwnym razie umrą z głodu. Stąd w ich życiu nie ma fikcji i zbytku; jest ono poważne i znaczące. Świat miejskiej służby zajmuje pośrednie miejsce pomiędzy tymi dwoma światami. Z jednej strony nie odciął się zupełnie od świata chłopskich potrzeb, ale z drugiej – związał się już z fikcyjnym światem miasta.

I w ciemności światło się świeci

Bohater tej sztuki dochodzi do światopoglądu samego Tolstoja. Wiąże, że jego przekonania prowadzą do nieszczęść, powodują cierpienia, ale mimo to twierdzi, że o racji przekonania decyduje nie szczęście lub nieszczęście, jakie przynosi ono ludziom, lecz głos swego sumienia.

Sytuację bohatera komplikuje walka między przekonaniem i przywiązaniem do rodziny. Czuje, że powinien opuścić dom, ale nie jest w stanie tego zrobić. W tym konflikcie odzwierciedliła się osobista tragedia Tolstoja. Jego też obwiniają o niezgodność pomiędzy słowem i czynem. Ale ta pozorna nieodpowiedniość tłumaczy się jego poglądem na kompromis. Swoim czynem, z punktu widzenia innych – niegodnym, zlekceważył opinię innych, wyzwolił się ze świadomości swej racji, wzniósł się do szaleństwa Chrystusowego.

Trudno jest sądzić o artystycznych zaletach sztuki, gdyż pozostała ona w brudnopisach, ale jej schemat ideowy jest bardzo mocny.

Żywy trup

Jako bodziec do stworzenia tej sztuki posłużył *Wujaszek Wania* Czechowa. Tolstoj w teatrach bywał rzadko, ale kiedyś wpadł na przedstawienie *Wujaszka Wani*, które mu się nie spodobało, lecz mimo to zrobiło

wielkie wrażenie. Sytuacja Protasowa ma wiele wspólnego z wujaszkiem Wanią. Protasow jest żywym trupem nie tylko z wyglądu zewnętrznego, lecz i wewnętrznie. Wujaszek Wania też jest żywym trupem, który także nie zdołał urządzić i określić swego życia. Dokonał bohaterskiego czynu, ofiarował samego siebie, ale jego czyn jest bezcelowy, nieużyteczny, bezsensowny. Złożył ofiarę z siebie nadaremnie. Ale u Czechowa niepowodzenie bohatera tłumaczy się czysto socjologicznie. W warunkach rzeczywistości rosyjskiej z jego poświęcenia wyszła komedia, dlatego że nie było dla niego odpowiedniego gruntu. Jak widać, problem *Wujaszka Wani*, niezależnie od tego, jak Tolstoj krytykował sztukę, dotknął również jego. Ale Tolstoj stawia problem nie w społecznym, lecz w moralnym, filozoficznym, nawet metafizycznym aspekcie. Człowiek nie ma prawa robić z siebie ofiary dla innego. Winnym można być tylko przed sobą i przed Bogiem, dlatego wszystko należy czynić dla swej duszy. Jeśli zmienisz na lepsze siebie, zmienisz na lepsze świat. Ofiara, adresowana do innych, jest bezcelowa i niepotrzebna. W końcu Protasow poświęcał się, żeby inni grzeszyli, sprzyjał cudzołóstwu. Tolstoj potępia ofiarę, nawet złożoną narodowi. Fiedia Protasow zna obowiązki tylko w stosunku do innych, co stanowi naruszenie prawa wewnętrznego; chcąc uwolnić swoją żonę, niszczy swe życie, przestaje istnieć. Nie jest on jurodiwym: jurodiwym staje się wyłącznie dla siebie samego. Protasow, tracąc swój wygląd zewnętrzny, usunął również swoją duszę, stał się żywym trupem.

W Europie na temat tej sztuki napisano wiele artykułów. Niektórzy badacze sądzą, że Fiedia jest trupem tylko z punktu widzenia społeczeństwa, a w rzeczywistości żyje. Ale ta interpretacja jest naciągnięta.

Należy zaznaczyć, że *Żywy trup* to utwór pośmiertny, nie był przygotowany do druku i ma szereg artystycznie nieopracowanych momentów. Czasami idea nie obleka się w ciało i krew, czasami odwrotnie – idei w ogóle nie widać. Dlatego utwór ten łatwo daje się rozumieć subiektywnie.

Ojciec Sergiusz

Czymkolwiek się zajmował książę Kasatski, dążył zawsze do doskonałości. Ale ta doskonałość była nie w Bogu, lecz w opinii innych ludzi.

Książę jest człowiekiem ambitnym w wyższym sensie, przed nim tytowa droga światowca. Ale następuje kryzys: dowiaduje się, że jego narzeczona była kochanką Mikołaja I. Stwierdza, że nie wszystko w świecie jest takie dobre, jak to mu się wydawało, i wstępuje do klasztoru. Do tego kroku popchnęło go nie tylko uświadomienie marności tego świata, lecz także dotknięta miłość własna.

W klasztorze ojciec Sergiusz korzy się, poskramia cielesne żądze. Lecz gdy tylko zaczął żyć dla siebie, żyć w Bogu, uwodzi go inny kusiciel, bardziej subtelny niż cielesna chuć – przekonanie o swojej słuszności. Ze swego wnętrza nie jestem w stanie pojąć siebie. Aprobata, udzielana sobie, nie bierze się z głębi mojej świadomości: świadomość ta wypływa od innych. Dlatego odruch ten jest bardzo niebezpieczny. Z jednej strony dążenie ku dobru to „ja dla siebie”. I ojciec Sergiusz szczerze dąży ku niemu. Ale z drugiej strony zaczął on rozczulać się nad sobą. I to zmąciło jego sumienie. Ojca Sergiusza uratował jego własny grzech. Tego rodzaju sytuację głęboko rozwinął Grigorij Rasputin, dlatego też cieszył się taką popularnością. Rasputinowi wydawało się, że trzeba zbrukać swoją czystość, zrzucić siebie z piedestału. Jedynie uświadomienie swego grzechu, pokajanie się prowadzi do doskonałości. A jeśli nie zgrzeszysz, to się nie pokajasz. Teraz w ojcu Sergiuszu została zniszczona najstraszniejsza pokusa – świadomość swojej słuszności. I zaczyna się nowy etap w jego życiu: zostaje jurodiwym, pątnikiem.

Wtedy ojciec Sergiusz całkowicie uwolnił się spod władzy innych: nikt już nie powiedziałby, że jest on święty. Świadomość innych nie może zmącić jego duszy, ponieważ dobro przyjęło takie formy, które dla innych są nie do przyjęcia.

Hadzi Murat

Jest to jeden z najbardziej zwartych wydanych pośmiertnie utworów Tolstoja. Charakter bohatera bardzo trafnie został oddany w obrazie kwiatka. Ten obraz niepoddającego się życia stanowi emocjonalną kwintesencję całego tematu. U jego podstaw leży przeciwstawienie dwóch światów: świata górali, do którego należy Hadzi Murat, kulturalnemu, przeważnie politycznemu światu Rosjan. Temat ten w znacznym stopniu bliski jest wczesnej twórczości Tolstoja, jego kaukaskim i sewastopolskim opowiadaniom. Hadzi Murat przypomina wujaszka Jeroszkę. Jest tak samo wojowniczy, okrutny, monolitowy, mądry jak natura. I świat kultury w porównaniu z organicznym naturalnym życiem górali zionie pustką i absurdem.

Wygląda na to, że w tym utworze mamy nowe, bardziej pogłębione odrodzenie się starych tematów.

Zapiski wariata

Jest to utwór autobiograficzny. Bohatera uważa się za wariata. Jego obłąd polega na tym, że zrozumiał przypadkowość życia i nie zaakceptował go. Najpierw żył automatycznie, tak jak wszyscy. Jego „ja dla siebie”

usnęło. Lecz nagle pojął straszliwe niezakorzenie, pustkę życia i zaczął poszukiwać dla niego uzasadnienia. Doszedł do ortodoksyjnego chrześcijaństwa, lecz zrozumiał, że i tu wszystko jest przypadkowe.

Pewnego razu podczas polowania zabłądził w lesie i przeżył uczucie szczególnego strachu. To błędzenie stało się symbolem całego życia. Poczul, że jest człowiekiem bez drogi, że wokoło wszystko jest niezrozumiałe i przypadkowe. Pewność pozostała tylko w „ja dla siebie”.

Alosza Gorszok

Z punktu widzenia doskonałości artystycznej jest to najznakomitszy utwór Tolstoja. Na paru stronach zostało przedstawione życie chłopca Aloszy: jak się narodził, wyrósł, został dozorcą i umarł. Zewnętrznie jego obraz niczym się nie wyróżnia i nie przyciąga uwagi: fizycznie jest słaby i mizerny i duchowo jest niemal idiotą. Alosza jest jurodiwym, ale nie uprawia świadomie szaleństwa chrystusowego; jest to po prostu człowiek ubogi duchem. Ale jest drogi Tolstojowi poprzez swoją wewnętrzną praktyczną orientację: Alosza wie, co ma robić. A to robienie jest skoncentrowane na posłuszeństwie, na służeniu wszystkim. Bez lęku również umiera, gdyż wie, że podobnie jak tutaj robił to, co mu nakazywał gospodarz, tak samo i tam będzie robić to, co mu będą kazali.

Dla Aloszy śmierć nie istnieje, istnieje jedynie przejście od jednego gospodarza do innego.

Przełożył Bogusław Żyłko